

晚明醜拙書風時代審美意涵與 對清初揚州八怪之影響

李秀華*

摘要

明末書壇隨著社會經濟、政治、學術發展，正值帖學走入沉滯與靡弱的態勢中。隨著時代社會漸趨於求奇求變的審美風尚，書壇上正形成一種以筆墨變化營造奇異詭譎與不畏醜怪的藝術表現。此一對傳統桎梏的反動，有著另闢蹊徑的思維擴展，使帖學後勁有了另一種型態的發展，並開啟了清初書壇求變的審美思維。

本文嘗試對晚明突破傳統審美定式上，所展現的新奇醜拙且富創造性生命力的書風表現，所具時代審美意涵加以闡述。而對清初尤以揚州八怪為主的書風，在承續晚明醜拙書風下，「以碑破帖」對清中葉碑學理論的建立與實踐有著啟發與奠基作用，在書史發展上別具意義，給予客觀論述。期望本研究從時代審美視域，對書史發展之成因與轉進，與對時代審美之啟示，提供書史研究的另一面相。

關鍵詞：尚奇、醜拙書風、以碑破帖、揚州八怪

投稿日期：2019/05/27；接受日期：2019/10/04

* 國立東華大學中國語文學系教授

The Aesthetic Implication of the Late Ming Dynasty and the Ugly Book Style and Its Influence on the Eight Eccentrics of Yangzhou in the Early Qing Dynasty

Shew-hua Lee^{*}

Abstract

With the socio-economic, political, and academic developments in the late Ming Dynasty, the Tiexue is in a state of stagnation and weakness. With the aesthetics of the times, the society gradually becomes more and more eager to change. The calligraphy world is forming an artistic expression that creates singularity and ugliness with pen and ink changes. This reaction to the traditional ambiguity has a different way of thinking expansion, which makes the post-study strength of the Tiexue have another type of development, and opened the aesthetic thinking of calligraphy world in the early Qing Dynasty.

This article attempts to explain the novelty and ugly and creative life style of the Tiexue in the early Qing Dynasty in the past and break through the traditional aesthetic formula. For the stablet calligraphy style of the early Qing Dynasty, especially the eight blame of Yangzhou, under the ugly style of the late Ming and the ugly, the “Yibeipotie” has inspired and laid the foundation for the establishment and practice of the Qing Dynasty. Development is of special significance. It is hoped that this study will give an objective exposition from the perspective of aesthetics of the times, the causes and progress of the development of the history of the Tiexue, and the revelation of the aesthetics of the times, and provide another aspect of the study of the history of calligraphy.

Keywords: Ugly Beauty, Monumentology, Yibeipotie, Yangzhou eight strange

Submitted: 2019/05/27 ; **Accepted:** 2019/10/04

^{*} Professor, Department of Chinese Language and Literature, National Dong Hwa University

壹、前言

文人書法在南宋及元代即有形成以地域為中心的文化圈活動現象，¹如元書家張雨(1283-1350)祖父張逢源(生卒年不詳)在南宋末年於漳州任通判時，其「月泉吟舍」即是南宋遺老及元初遊宦杭州名士的藝文聚會之所。趙孟頫(1254-1322)、周密(1232-1298)、鄧文原(1258-1328)、鮮于樞(1256-1301)、楊維禎(1296-1370)、張雨等人往來蘇州，昆山顧瑛(1310-1369)的「玉山草堂」成為蘇松地區文士雅集之所。及至明代吳門書派為蘇州文化圈帶來了更為繁榮的景象，明末則有以董其昌(1555-1636)為核心的雲間派，取代吳門書派的衰勢，帶動松江地區的藝文風潮。明末清初隨著鹽業與運漕業的發達，揚州成為重要的經濟商業與交通樞紐。著名徽商馬曰琯(1687-1755)的「小玲瓏山館」，程夢星(1679-1755)的筱園，江春(1720-1789)的「康山草堂」……等，奇士雲集，盛極一時，為當時的文人與書畫家提供了藝文雅宴與交流的場域。

書史發展常隨著不同地域文化圈，產生不同的書風特色。明末清初正值帖學走向沉寂而碑學正待萌發的轉變階段，康熙乾隆時期揚州文化圈成為藝術文化高度發展與集中的地方。在帖學過渡到碑學的轉變中，揚州成為書法文化發展的重要地域。揚州在以地域所發展出醜怪奇拙的創意風格，於清初另闢蹊徑，使帖學有了不同發展；「以碑破帖」的實踐，對清中葉碑學的建立與發展有著重要意義。本文試著從書史發展軌跡，對晚明趨向尚奇求怪的時代審美意涵，與對承續此一風尚，以揚州八怪為例，從時代審美視域加以探究，祈能提供書史研究的另一面向。

貳、晚明社會與醜拙書風的時代意涵

一、尚奇的時代氛圍與書風發展

晚明的社會文化景觀有其特殊之處，在各領域如哲學、文學、戲曲、書畫、佛學等都有蓬勃的發展，史學家謝國楨(1901-1982)稱此一時期為可以和先秦諸子百家、魏晉玄學、宋代理學等並駕齊驅的「文藝復興時期」。²而白謙慎引學者吳訥孫(Nelson Wu)之言稱：

晚明的中國展現的圖景是如此地錯綜複雜，以至於連「錯綜複雜」這個詞在這一特定的時間框架外部將失去其所特有的意義。在地域之間呈現出豐富差異的背景下，政治運動與學術思潮的多元性，以及人們對生活、對朝廷所持的各種同態度，產生出由多種異質所構成的現象。我們姑且稱之為「晚明現象」。³

白謙慎以為此一「晚明現象」，正醞釀著晚明特殊美學的誕生，而尚「奇」的晚明美學，成為晚

¹ 朱天曙，〈論清代揚州八怪的師碑破帖風氣〉，《昆侖堂》總第五期(2003)http://kltartgallery.d238.51kweb.com/kanwu/ReadNews.asp?NewsID:222, 2017年2月27日下載。

² 謝國楨，《明末清初的學風》(北京市：人民出版社，1982)，頁1。

³ 參見Wu, Nelson I. "Tung Ch'i-Ch'ang (1556-1636): Apathy in Government and Fervor in Art." In Arthur F. Wright and Dennis Twitchett, eds., *Confucian Personalities*, 262. (Stanford: Stanford University Press, 1962.) 轉引自白謙慎，《傅山的世界》(臺北市：石頭出版股份有限公司，2005)，頁48。

明藝術理論中的一個重要概念。⁴此一概念亦萌發於文學理論中，如袁宏道(1568-1610)言：「文章新奇，無定格式，只要發人所不能發，句法、字法、調法，一一使自己胸中流出，此真新奇也。」⁵又如湯顯祖(1550-1616)在《玉茗堂文之五》中云：

天下文章所以有生氣者，全在奇士。士奇則心靈，心靈則能飛動，能飛動則下上天地，來去古今，所以屈伸長短生滅如意，如意則可以無所不如。⁶(序丘毛伯稿)

予謂文章之妙，不在步趨形似之間。自然靈氣，恍惚而來，不思而至，怪怪奇奇，莫可名狀，非物尋常得以合之。蘇子瞻畫枯株竹石，絕異古今畫格，乃愈奇妙。⁷(合奇序)

湯顯祖對「奇」的鼓吹，試圖以靈氣來突破常格。而戲曲家李漁(1611-1680)其創作主張「非奇不傳」，在評點小說時，也屢用「奇」、「奇幻」、「奇絕」、「奇極」、「更奇」等文字來作為文學藝術批評的語彙⁸

此外，隨著西方資本主義，以及東西方經濟交流，尤其傳教士進入本土，他們以豐富的學識與品格，能入境隨俗，與士大夫往來，獲得許多文士的信賴，著名的有利瑪竇(Matteo Ricci, 1552-1610)、艾儒略(Giulio Aleni, 1582-1649)等人。⁹這些人所帶來西方的世界知識，引發了皇室貴族與平民百姓莫大的好奇心。而其他西方的宗教、天文、地理音韻等專業知識，如熊三拔(Sabatino de Ursis, 1575-1620)的《泰西水法》，鄧玉函(Johann Terrenz, 1576-1630)的《遠西奇器圖說錄最》，利瑪竇的《中國札記》，以及艾儒略的《職方外紀》等，所記述西學技藝與西方舶來品等海外諸奇，亦帶給晚明對「奇」的刺激追求與意趣。在此氛圍下，無論是文學、藝術與科學等，好奇也獵奇的驚世駭俗標新立異之舉，受到更多的鼓勵與激揚。

晚明書家在此一氛圍下，掀起了一種張揚個性，求新、求奇、求怪的藝術運動，如王鐸(1592-1652)的《文丹》，其審美充滿著「異端」思想，如他對「奇」、對「怪」的稱頌：

文中有奇怪，淺人不知耳，望之咋指而退，……見水中諸靈怪，其光華閃爍，自使人目怖心震，不能已已。¹⁰

文之體，似散不散，似亂不亂，左之右之，顛之倒之，則文之變，始出矣。¹¹

⁴ 白謙慎，《傳山的世界》，頁 48。

⁵ 明·袁宏道，〈中郎尺牘·答李元善〉，《袁中郎全集》(臺北市：偉文圖書出版社，1976)，頁 57。

⁶ 明·湯顯祖，《湯顯祖集全編·玉茗堂尺牘》冊三(上海市：上海古籍出版社，2016)，頁 1535。

⁷ 明·湯顯祖，《湯顯祖集全編·玉茗堂尺牘》冊三，頁 1532。

⁸ 沈新林，《李漁評傳》(南京市：南京師範大學出版社，1998)，頁 388。

⁹ 據《明史·天文志》所載：「明神宗時，西洋人利瑪竇等入中國，精於天文、歷算之學，發微闡奧，運算制器，前此未嘗有也。」見清·萬斯同，《明史·天文志第一》中國哲學書電子化計劃 <http://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=656119>，2017 年 8 月 26 日檢索。

¹⁰ 清·王鐸，〈文丹〉，《擬山園選集》，《四庫禁燬書叢刊·集部》，第 88 冊(明崇禎刻本)，卷 82，第 145 則。

¹¹ 清·王鐸，〈文丹〉，《擬山園選集》，卷 82，第 55 則。

這種驚世駭俗尚奇求怪的審美觀，正與時代氛圍相仿。而王鐸存世的大量臨帖作品中，或以「文本拼湊帶來的戲劇性和荒誕性」¹²或以濃墨飽蘸，落紙漲出筆跡外，強調其豪放筆力所帶來墨跡爛然之視覺上的衝擊；不以敗筆為醜怪，引導觀賞者探索與尋繹，此亦是「奇」的風氣使然。

(圖 1、圖 2)

傅山(1607-1684)在論古文章時說：

吾嘗謂古文古書之不可測處，囿圖教宋儒胡亂鬧壞也。然本不可壞，解者至今在，終不隨不解者瞎圪塔去。近來覺得畢竟是劉須溪、楊用修、鍾伯敬們好些，他原慧！他原慧！¹³

傅山對於劉須溪(生卒年不詳)等人，不拘格套，勇於創新的文章給予稱許。而他也自言己書為「驚書」，如其《村居雜詩》云：「無端筆硯業緣多，不敢胡塗說換鵝。這為世情難絕決，驚書終日替奔波。」¹⁴傅山以「野鷺」自況，以不拘於正統的奇、野來獨創自家書風，表露其不為法縛，敢於創新的膽識。(圖 4、圖 5)倪元璐(1593-1644)則以其對易學的精研，於書法的奇、變亦有近似的美學觀，如其《題姊子徐云吉詩草》云：「鳥鳴有取於鈞轉格磔，劍舞獨貴其渾脫瀏灠。凡天下之好音在拗，危器能歡，物固有之，詩亦宜然。」¹⁵能「拗」才能生奇，才有意想不到的新意。(圖 3)又如張瑞圖(1570-1641)，梁巘(1710-1788)稱其「張二水書，圓處悉作方勢，有折無轉，於古法為一變。」¹⁶張瑞圖用筆以盤旋跳盪，方折緊束來突破傳統，信筆橫掃，奇態畢現。(圖 6)此外，黃道周(1585-1646)以對易學的精研，使他領悟到人在契合卦象後，化為藝術而成的一種陰陽相生，剛健而崇高之美。當他透過對宇宙乾坤生生不息之「變」的審視，而以端凝、冷峻方剛的筆勢，與結體上呈現欹側之勢，完成其復歸於穩定美的規律，其書風與人品的相映，在晚明書壇獨樹一幟。(圖 7)這些晚明書風尚奇的審美思維，無論在技巧或形式上皆力求突破，與時代社會求奇求怪的文藝思潮微妙契合，這股潛在生命力，持續在清初萌芽，正預告著一股新的藝術發展即將來到。

二、晚明文壇思潮對書風之影響

明代中葉文壇思潮中陽明心學的崛起，打破自宋以來程朱理學強調「存天理滅人慾」的中心思想，以批判的解放思潮，為文化藝術帶來無限生機。陽明心學以不拘於傳統所恪守的理，來創造滿足於自心內在的理；即以心為良知的哲學思想，強調心的絕對性存在。王陽明

¹² 白謙慎引高文龍對王鐸於〈京北玄真廟詩軸〉自署：「吾恆書古帖不書詩，世甚好詩者，親申好之，是以書之。」(見劉正成、高文龍，《中國書法全集》62 王鐸，頁 596。)之論，而指其喜於臆造性的臨古與割取數帖拼湊之描述。見白謙慎，《傅山的世界》，頁 73-76。

¹³ 清·傅山，〈杜遇餘論〉，《霜紅龕集》(景印清宣統三年山陽丁寶銓刊本(太原市：山西人民美術出版社，1985)，卷 30，頁 819-820。

¹⁴ 清·傅山，《霜紅龕集》，卷 13，頁 345。有關「驚書」之說源於南朝王僧虔《論書》云：「庾征西翼書，少時與右軍齊名。右軍後進，庾猶不忿。在荊州與都下書云：『小兒輩乃賤家雞，愛野鷺，皆學逸少書，須吾還，當比之。』」見《歷代書法論文選》(上海市：上海書畫出版社，1979)，頁 58。

¹⁵ 清·倪元璐，《鴻寶應本》(臺北市：臺灣學生書局，1970)，卷 15，頁 25。

¹⁶ 清·梁巘，《承晉齋積聞錄·名人書法論》(上海市：上海書畫出版社，1984)，頁 76。

(1472-1529)以為「人胸中各有個聖人，只自信不及，都自埋倒了」¹⁷又以「自己良知原與聖人一般，若體認得自己良知明白，即聖人氣象不在聖人而在我矣。」¹⁸此種「正心之學」喚起了人們對自身價值的肯定，成為挽救明末學術衰世的重要學說。

王學以顯揚個性，崇尚自由與多樣化的人生，漸成為思想主流，並成為晚明的顯學。其後泰州學派著重於良知在日常生活中的體現，如王艮(1483-1540)強調的「百姓日用條理處，即是聖人之條理處。」¹⁹，又如：「若是見性之人，真性流行，隨處平滿，天機常活，無有剩欠，自無安排，方為自信也。」²⁰強調對人的重新發現，在注重生活的感受與具體事功上，有其活潑的實踐精神。然之後的傳衍者漸離王學旨在維護宗法倫理道德之初衷，而趨於離經叛道。於此時代浪潮中，李贄(1527-1602)以自然無為的「童心說」異軍突起。

李贄在《童心說》中言：

夫童心者，絕假純真，最初一念之本心也。若失卻童心，便失卻真心，失卻真心，便失卻真人。天下之至交，未有不出于童心焉者也。²¹

以童心為真心，順此而從倫理化的人性觀轉向自然化的人性觀，在崇尚真性與肯定人欲中，衝破禮教束縛，以真誠來取代虛偽，以追求個性解放來體現自我。其後湯顯祖的「唯情說」，強調「情」是人生來就有的，反對「以理相格」，強調「情」當從「理」的束縛中解放出來。²²如其：

凡文以意、趣、神、色為主。四者到時，或者麗詞俊音可用。爾時能一一顧九宮四聲否？如必按字摸聲，即有窒滯迸拽之苦，恐不能成句矣。²³

強調浪漫的意趣與情思，不必為形式所拘。而袁宏道(1568—1610)等公安派的「性靈說」，如其〈敘小修詩〉云：「大都獨抒性靈，不拘格套，非從己胸臆流出，不肯下筆。」²⁴在強調自然本真與有膽識的「隨其意之所欲言，以求自適，而毀譽是非，一切不問，怒鬼嗔人，開天闢地，此其膽別也。」²⁵與李贄學說相承，更加助長了晚明浪漫主義的風潮。

李彤以為陽明心學對晚明書法的影響可以從三個層面來探究：心與書法的關係；對以二王學習典範的質疑，以及主體意識的覺醒。²⁶王陽明云：

¹⁷ 明·王陽明，《王陽明傳習錄及大學問》(臺北市：黎明文化事業公司，1986)，頁120。

¹⁸ 同上註，頁82。

¹⁹ 明·王艮，《王心齋全集》卷2，《語錄》上，中國哲學書電子化計劃 <http://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=385098>，2017年8月22日檢索。

²⁰ 清·黃宗羲，〈龍南會語〉，《明儒學案》<http://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=479816>，2017年8月22日檢索。

²¹ 明·李贄，《焚書·續焚書》卷3，(北京市：中華書局，1975)，頁98。

²² 葉朗，《中國美學的開展》(下)(臺北市：金楓出版社，1987)，頁30。

²³ 明·湯顯祖，《玉茗堂尺牘之四·答呂姜山》(上海市：上海遠東出版社，1996)，頁135。

²⁴ 明·袁宏道，〈敘小修詩〉《袁宏道集箋校》(上海市：上海古籍出版社，1981)，卷4，頁187。

²⁵ 明·袁中道，〈吏部驗封司郎中中郎先生行狀〉，《珂雪齋集》(上海市：上海古籍出版社，1936)，卷18，頁758。

²⁶ 李彤，〈陽明心學與晚明書學〉，載於浙江省博物館編：《中國書法史學國際學術研討會論文集》(杭州市：西泠印社出版社，2000)，頁275。

吾始學書，對模古帖，止得字形。后舉筆不輕落紙，凝思靜慮，擬形于心，久之始通其法，既後讀明道先生書曰：「吾作字甚敬，非是要字好，只此是學。」既非要字好，又何學也？乃知古人隨時隨事只在心上學，此心精明，字好亦在其中矣。²⁷

陽明心學的「心」，不惟道德層面的善惡，且含有理性上的是非，以及審美層面的美醜，一切都由心的造作，因此隨時須在心上下功夫。「人須在事上磨練做功夫乃有益，若只是好靜，遇事便亂，終無長進。那靜時功夫亦差，似收斂而實放縱。」²⁸此功夫即如書法離不開對名人書迹、名山刻石的臨摹與實踐。然陽明心學在某種程度上又是對儒教權威的反動，如王陽明言：

夫學貴得之于心，求之于心而非也，雖其言出於孔子，不敢以為是也，而況未及孔子者乎？求之于心而是也，雖其言之出于庸常，不敢以為非也，而況其出于孔子者乎。²⁹

此中有著對儒教權威與對二王書法領銜傳統發展的質疑。王學對先賢的大膽批判，乃至主體意識的覺醒，以及人性的解放，亦都影響著時代書風的發展。如董其昌〈畫禪室隨筆〉云：「蓋書家妙在能合，神在能離，所欲離者，非歐、虞、褚、薛諸名家伎倆，直欲脫去右軍老子習氣，所以難耳。」³⁰又如徐渭(1521-1593)〈書季微所藏摹本《蘭亭》〉云：「凡臨摹直寄興耳，銖而較，寸而合，豈真我面目哉？臨摹《蘭亭》本者多矣，然時時露已筆意者，始稱高手。」³¹董其昌不以二王為至高典範，而徐渭提出不墨守傳統，勇於求奇，強調「自我真面目」，對王學所喚起主體意識的覺醒，有更為激進的看法，可說是揭開晚明對美的解放思潮之序幕。

參、晚明醜拙書風的審美意涵

一、晚明醜拙書風的審美思維

中國在漢代即有對書法美醜的審美觀點提出，如趙壹(生卒年不詳)《非草書》云：「書之好醜，在心在手，可強為哉？若人顏有美惡，豈可學以相若耶？昔西施心疹，捧胸而顰，眾愚效之，只增其醜。」³²趙壹強調不必在意書法的美醜，而端視于心與手的技巧。在先秦時代老子(生卒年不詳)、莊子(生卒年不詳)對於美醜亦有其哲學思維上的闡述；老子云：「天下皆知美之為美，斯惡已；皆知善之為善，斯不善已。故有無相生，難易相成，長短相較，高下相傾，音聲相和，前後相隨。」³³老子以為「美」是相對於「醜」的存在，宇宙的本體「道」才是至高絕對的美，而現象界的「美」與「醜」，是可以相反相成，在本質上並無太大差別。老子對道的理解與把握，

²⁷ 明·王陽明，《王陽明全集》(上海市：上海古籍出版社，1992)，頁1222。

²⁸ 同上註，頁92。

²⁹ 同上註，頁76。

³⁰ 明·董其昌，〈畫禪室隨筆〉，見《歷代書法論文選》，頁547。

³¹ 明·徐渭，〈書季微所藏摹本《蘭亭》〉，《徐文長全集》(上海市：中央書店，1935)，卷21，頁71。

³² 漢·趙壹，《非草書》，《歷代書法論文選》，頁2。

³³ 周·老子，《道德經》，中國哲學書電子化計劃 <http://ctext.org/dao-de-jing/zh>，2017年8月26日檢索。

不止於文字語言，而是以整個人的身心直入事物之內理，在渾然一體的體察與觀照而得身心與物融合為一。此中以素樸、無染、滌除、玄覽、虛靜、體道的思想而得的審美觀照，對後世美學產生深遠的影響，尤其是對魏晉玄學與晚明儒學「異端」的影響甚大。³⁴及至莊子又擴大了美的範疇，把「醜」帶入審美的領域。如《莊子·天下》云：「謬攸之說，荒唐之言，無端崖之辭」³⁵都可以是審美的對象。又如《莊子·人間世》：

支離疏者，頤隱於臍，肩高於頂，會撮指天，五管在上，兩脾為脇……。夫支離其形者，猶足以養其身，終其天年，又況支離其德者乎？³⁶

以及《莊子·德充符》：

閭跂支離無脰說衛靈公，靈公說之；而視全人，其脰肩肩。甕竈大癭說齊桓公，桓公說之，而視全人，其脰肩肩。³⁷

莊子以支離殘疾無脰之人偏離了社會規範，仍有其自身內在價值，比起美更具吸引力。是以徐復觀(1904-1982)以為這些「假設出來的殘缺醜陋的人物形象，無非藉此以反映出其所蘊藏的意味之美，靈魂之美，而此意味之美，靈魂之美，才是真正藝術地美。」³⁸

美學家劉東在其《西方的醜學——感性的多元取向》中以為「醜在近代感性中卻有新的不同的意義。它越來越清楚的表明，自己並非是美的陪襯，因而同樣可以獨立地吸引藝術家的注意力。」³⁹此與中世紀西方美學家聖奧古斯丁(Augustine, 354-430)以為美是「整一」或「和諧」的觀點相近。美雖有絕對的，而醜卻沒有絕對的。「醜都是相對的，孤立地看是醜，但在整體精神中卻是由反稱而烘托出整體的美。」⁴⁰因此醜也是美的一個成因。醜在美學中是一種積極的範疇，能「寓雜多為整一」，有助造成整體和諧美的產生。⁴¹

在藝術審美中，「醜」並不是現實生活中的醜惡，藝術創作中的「醜」與「美」可相互轉化，「醜」的藝術作品，並不一定不具美感，反之雖美的形式，亦不必是至美。劉熙載(1813-1881)《藝概》云：「怪石以醜為美，醜到極處，便是美到極處——「醜」字中丘壑未易盡言。」⁴²在書法上樸、拙、古、奇、疏、蒼老等皆是一種美。如元明時代楊維禎，以其性格上的放蕩形骸，於文藝創作上不避醜拙的浪漫散卓異端取向，影響了明以後的文人書家承襲與開創。當晚明書家如徐渭、王鐸、倪元璐、黃道周、張瑞圖、傅山等，走向一種審美的自覺時，從對原始古樸之美的追求，到對自然之美的探索，以醜為美實蘊含著深刻的時代社會審美意蘊，「它在很大程

³⁴ 雲告，《從老子到王國維——美的神遊》(長沙市：湖南出版社，1991)，頁6-8。

³⁵ 周·莊子，《莊子·天下》見郭慶藩輯：《莊子集釋》(臺北市：華正書局，1997)，頁1098。

³⁶ 周·莊子，《莊子·人間世》，頁180。

³⁷ 周·莊子，《莊子·德充符》，頁216。

³⁸ 徐復觀，《中國藝術精神》(臺北市：台灣學生書局，1979)，頁70。

³⁹ 劉東，《西方的醜學、感性的多元取向》(北京市：北京大學出版社，2007)，頁121。

⁴⁰ 朱光潛，《西方美學史》上卷(臺北市：漢京文化事業有限公司，1982)，頁114。

⁴¹ 同前註，頁115。

⁴² 清·劉熙載，《藝概》，《歷代書法論文選》，頁714。

度上旨在彌補藝術本真精神的失落。」⁴³是以書家創作時能摒棄成見，擴大審美的視角，從有形的風格上，將前人或自身醜拙的藝術表現重新審視。對「醜」的審美覺醒，「凸現出書法的生命感性原則，從而使審醜成為碑學思潮的主尊傾向。」⁴⁴而這也使得清代書法得到重新煥發的蓬勃生命力。

二、金石學興起與明末清初書風審美的轉變

金石文字的研究在漢代已發其端，⁴⁵而李遇孫(生卒年不詳)《金石學錄》中稱梁元帝(508-555)輯錄的《金樓子·著書篇》中有《碑英》一百廿卷，可稱為金石專著之祖，可惜該書已不傳。⁴⁶而較有系統的金石學著錄則始於宋代，歐陽脩(1007-1072)纂《集古錄》，趙明誠(1081-1129)的《金石錄》是宋代著名的金石學著作。⁴⁷朱劍心(1905-1967)將「金石學」定義為：

研究中國歷代金石之名義、形式、制度、沿革及其所刻文字圖像之體例、作風，上自經史考定、文章義例，下至藝術鑑賞之學也。⁴⁸

金石研究可稽古史之謬誤，補典籍之缺失，亦能透過碑刻考辨文字之變遷，探索辭章之源起，而金石文字之美，更是成為書家摹拓學習的對象。宋以後金石學以出土碑銘墓誌為考證研究對象之學風，後繼乏人，沉寂了一段時間，明代除了郭宗昌的(?—1652)的《金石史》，趙崡(1573-1620)的《石墨鐫華》等，其他僅少數著作尚有可觀。及至明末顧炎武(1613-1682)、傅山、王鐸等人的訪碑之行，再度喚起了時人對傳統碑刻的注意。訪碑活動宋代即有，此和收藏著錄碑拓的風尚有關，⁴⁹明末清初學風由心性、義理之學轉向經世致用實事求是的考證之學興起，在學者與書家受晚明思想解放思潮影響下，紛紛於復古的碑刻中求索，探尋出路。趙崡《石墨鐫華》曾記載著當時訪碑與收藏的景象：

(趙崡)深心嗜古，博求遠購，時跨一蹇，掛偏提，注濃醞，童子負錦囊，搨工攜楮墨從，周畿漢甸，足跡迨遍。每得一碑，親為拭洗，椎搨精緻，內之行麓。遇勝景韻士，輒出所攜酒，把臂欣賞，得佳句即投囊中。⁵⁰

⁴³ 周俊杰，《書法復興得尋繹》(鄭州市：河南美術出版社，2004)，頁241。

⁴⁴ 同上註。

⁴⁵ 清·閻若璩，《潛邱劄記》卷2：「魏太和中，魯郡於地中得齊大夫送女器，有犧尊，王肅以證『婆娑』舊說之非……。」記載著漢、魏時對器物之考證《景印文淵閣四庫全書》子部一六五(臺北市：台灣商務印書館)。

⁴⁶ 清·李遇孫，《金石學錄》：「元帝著《碑英》一百廿卷，見所撰金樓子，……，實為金石學之祖，惜其書不傳。」(臺北市：台灣商務印書館，1985)，頁4。另朱劍心《金石學》：「至於輯錄碑文，則梁元帝嘗著《碑英》一百廿卷，見所撰金樓子。是真金石專著之祖，惜其書不傳。」，頁16。

⁴⁷ 有關金石學的流派，尚可參考陸九和，《中國金石學》(臺北市：明文書局，1981)；朱劍心，《金石學》(北京市：文物出版社，1981)，以及廖新田，《清代碑學書法研究》(碩士論文，國立臺灣師範大學美術研究所，1992)頁12-16，文中有詳細說明。

⁴⁸ 朱劍心，《金石學》(北京市：文物出版社，1981)，頁3。

⁴⁹ 參見夏超雄，《宋代金石學的主要貢獻及其興起的原因》，《北京大學學報》，1期(1982)，頁66-76。

⁵⁰ 明·趙崡，《石墨鐫華》，收錄於《石刻史料新編》25冊(臺北市：新文豐出版社，1982)，頁18583。

記述著當時的文人對出土碑刻、墓誌的注目與探索的熱忱。又如顧炎武友人曹溶寫著顧氏出遊期待他回來的賞碑論詩「歸日論碑謁，英華滿橐中。」⁵¹此外，康有為(1858-1927)《廣藝舟雙楫》中亦有提及：

談者莫不藉金石以為考經、證史之資，專門搜輯、著述之人既多，出土之碑亦盛。於是山岩屋壁，荒野窮郊，或拾從耕父之鋤，或搜自官廚之石，洗濯而發其光采，摹拓以廣其流傳。⁵²

這些不畏窮鄉荒野山崖陋壁的田野考察與親自摹拓，皆帶動了明末清初許多碑刻拓本的流行，並為收藏家及書家所珍藏。⁵³

由於清初遺民的訪碑活動，生活環境較為艱辛或偶有奇險，這些人仍致力搜羅，詳加考辨，如顧炎武「以布衣之賤，出無僕馬，往往懷毫舐墨，躑躅於山林猿鳥之間。」⁵⁴又如朱彝尊(1629-1709)曾自述：「余從雲中轉客汾晉，歷燕齊，所經荒山廢縣，殘碑破冢，必摩挲其文響拓之，考其與史同異。」⁵⁵白謙慎以為在清初金石文字受到重視的文化氛圍中，學術上「窮源溯委」的精神，也被引入書法學習的研究中。時人對樸拙的古代金石文字之激賞，對古文字的好奇，使得審美意識開始產生變化。⁵⁶又因學者文人於尋碑訪古的懷舊行旅中，於物質環境的艱難搜訪，亦容易有驚奇的發現，對殘破樸拙的碑刻意趣，以及在真實環境中品味金石文字，有著敏銳的鑒別力，收藏碑刻風氣漸開，並成為學書者師法的對象。較早提出學書溯源篆隸及對此關注的晚明書家，如王鐸的「學不參透古碑，書法終不古，為俗筆多也。」⁵⁷又如傅山的「不知篆籀從來，而講字學書法，皆寐也。」⁵⁸、「饕餐蚩尤婉轉歌，顛三倒四眼橫波，兒童不解雙翁語，書到先秦弔詭多。」(〈村居雜詩〉)⁵⁹此中隱然傳達了晚明金石學審美的理念，以參考古碑篆隸流變作為書法學習的重要法門，以不畏斑駁醜拙的金石書法，應用在篆隸的用筆斬折，以及對篆刻中古代異體字的運用，為書法增添許多趣味。

明末清初在金石學興起的帶動下，學書者先求通行篆籀，成為書創新的審美觀點，書家對

⁵¹ 清·曹溶，〈懷顧寧人遊秦二首〉，《靜惕堂詩集》，卷二十。中國哲學書電子化計劃 <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=434664>，2019年9月21日檢索。

⁵² 清·康有為，〈尊碑第二〉，《廣藝舟雙楫》，《歷代書法論文選》，頁755-756。

⁵³ 明代諸多拓本成為清代碑學書家所珍藏的名碑甚多，如孔廟三碑：《乙瑛碑》、《禮器碑》、《史晨碑》明拓本佳，此碑刻原石現存山東曲阜之孔廟。《曹全碑》、《張遷碑》、《衡方碑》等於明代出土，明拓本佳，為清代學者所宗。詳細著錄可參見孟森，《清代史》(臺北市：中正書局，1962)，頁267；張清治，《清代金石家之書法史》(碩士論文，文化大學藝術研究所碩士論文，1966)頁8-10；廖新田，《清代碑學書法研究》，頁75-78。

⁵⁴ 清·顧炎武，〈金石文字記·序〉，《顧亭林詩文集》(北京市：中華書局，1982)，頁29。

⁵⁵ 清·朱彝尊，《曝書亭集》，《四庫全書》，卷35，頁3。國學大師 http://skqs.guoxuedashi.com/wen_2732j/58972.html，2017年8月26日檢索。

⁵⁶ 白謙慎，《清初金石學的復興對八大山人晚年書風的影響》，載於《故宮學術季刊》12卷第3期，頁92。

⁵⁷ 清·顧復，《平生壯觀》上冊(臺北市：漢華出版社，1971)，卷5，頁67。

⁵⁸ 清·傅山，《傅山全書》(太原市：山西人民出版社，1991)，頁519。

⁵⁹ 清·傅山，《霜紅龕集》，卷13，頁344。

金石碑刻醜古拙樸質充滿生命力的審美追求，受到更多的鼓勵與激揚，亦開啟了清初碑學思想的萌芽。

三、傅山「四寧四勿」審美觀點的推揚

中國書史的發展，由秦漢的恢弘氣度漸走入二王的雅逸流風，在審美上提升了對美的欣賞純度與精度，然藝術史在建立起質的標準時，卻也常忽略了自身的廣度，漸由雅而走入甜熟。晚明對「醜」觀念的提出，即是以敏銳的視覺與思維，將書史發展轉進於不同的道上。⁶⁰周俊杰以為晚明書史正走入了後古典時期，即針對古典主義的異化與帖學的靡弱，走向對古典主義書法的超越，這種超越走向了書法的前古典主義時期，即對原始古樸、醜拙、陽剛、自然之美的追尋與回歸。⁶¹傅山提出的「四寧四勿」，正式確立了後古典主義審美理論的發端，為清初書法開拓出一片燦爛的天地。

宋人陳師道(1053-1101)在其《后山詩話》中云：「寧拙勿巧，寧樸毋華，寧粗毋弱，寧僻毋俗。」⁶²而姜夔(1154-1221)，在《續書譜》中云：「與其工也，寧拙；與其弱也，寧勁；與其鈍也，寧速，然極須淘洗俗姿，則妙處自見矣。」⁶³傅山承此論述，以其深厚的學問根柢，以及在吸取先秦諸子豐富的辯證思維中，融入他的書法審美並加以擴大。傅山在其〈作字示兒孫〉一文中說：

然又須知趙卻是用心於王右軍者，祇緣學問不正，遂流軟美一途。心手不可欺也如此。危哉！危哉！爾輩慎之。毫釐千里，何莫非然？寧拙勿巧，寧醜毋媚，寧支離勿輕滑，寧真率勿安排，足以回臨池既倒之狂瀾矣。⁶⁴

傅山所言的拙、醜、支離與直率與巧、媚、輕滑，安排是相對應的。「拙」是一種近於自然的素樸。我們從《老子》一書中可窺見其對拙的看法，如「絕巧棄利，盜賊無有。此三者以為文不足。故令有所屬：見素抱樸，少私寡欲。」(19章)⁶⁵而莊子承老子「大巧若拙」的思想，也強調拙與樸。如其言：「淡然無極，而眾美從之，此天地之道，聖人之德也。」⁶⁶老莊學說中「拙」可說是自我人格的完美之「道」，亦是追求個體內在生命與自然本真的合一。當晚明人性解放思潮的高漲，書家們也開始對人的最初之一念「初心」，即本真自然美的追求與實踐中覺醒。此一時代潮流啟迪了傅山對「拙」的審美思考。傅山云：「寫字無奇巧，只有正拙，正極奇生，歸於大巧若拙已矣……」⁶⁷(字訓)又如其《拙庵小記》中云：

⁶⁰ 陳振濂，《書法美學》(西安市：陝西人民美術出版社，1993)，頁213。

⁶¹ 周俊杰，《書法復興的尋繹》(鄭州市：河南美術出版社，2004)，頁235-241。

⁶² 宋·陳師道，《后山詩話》，《四庫全書》第1478冊(上海市：上海古籍出版社)，頁12。

⁶³ 宋·姜夔，《續書譜》，《歷代書法論文選》，頁388。

⁶⁴ 清·傅山，《傅山全書》，頁50。

⁶⁵ 周·老子，《道德經》，中國哲學書電子化計劃 <http://ctext.org/dao-de-jing/zh>，2017年8月26日檢索。

⁶⁶ 郭慶藩輯，〈刻意〉，《莊子集釋》(臺北市：華正書局)，卷6，頁537。

⁶⁷ 清·傅山，《霜紅龕集》，卷25，頁678。

雪峰和尚凡作詩輒自署曰拙庵，白居易先生曰庵舊名藏拙，拙不必藏也。藏不必藏亦不必見。杜工部曰：用拙存道，內有所守而後外有所用，皆無心者也。藏與見皆有心者也，有心則貌拙而實巧，巧則多營，多營則雖有所得而失隨之。⁶⁸

此中的「拙」，即是一種自然不造作的無心境界，能一任自然，反樸歸真。

傅山對「醜」的審美內涵乃是針對「媚」而提出，晚明學風尚奇，書風審美開始有了不同的看法，傅山提出了「寧醜勿媚」，將醜帶入審美的範疇，他在《喜宗智寫經》中說：「是書也，不敢汙活一畫，寧純無利，寧拙無巧，寧樸無嫵，如老實漢走路，步步踏實，不左右顧，不跳躍趨。」⁶⁹此中的「拙」有著自然的真實美，而其所強調的醜，正是「拙」趣所引人入勝之處。傅山對「醜」的肯定，可說是繼蘇軾提出「詩以奇趣為宗，反常合道為趣」⁷⁰之後，亦試著不以正常理性思維來突破對語言、物象、概念等的推理與束縛，此可視為對古典傳統審美的挑戰與超越。

美學家蒲陣元在《中國藝術意境論》中言：

藝術家創造出不符合宇宙間萬物，萬象的自然形態，特別是不符合其常態乃至常情、常理的變形藝術實境，並通過對這類變形藝術實踐的特殊體悟，最終突破藝術的假定性與阻拒性，實現與大宇宙生命之道的認同與契合⁷¹。

此種由不和諧而達於和諧的「反常合道」，成為藝術家以異於宇宙間萬物、萬象的自然存在形態，透過變形的「反常合道」而成的藝術實境。

傅山標舉的「醜」學，實有其時代「反常合道」的審美氛圍，在其之前即有徐渭等人以狂怪來實踐對美的體現。如徐渭在書法的態與勢上，以漠視文人刻意追求的寧靜與超脫，借筆墨來宣洩看似紛亂的心緒，以強烈的動感與表現性，沖擊著晚明文人的審美思考，並逐漸衍生了以「醜」、「怪」來建立反傳統的審美觀。而至傅山提出的「四寧四勿」，更給予時代大膽的反常之論。陳振濂以為這種「醜」學是美學在特定時代的新的表現方式；是一般美在新條件下的昇華，也是「對歷史美在盲目沉積後的『積垢』進行破壞式突破來達到真正的美的展現。」⁷²筆者以為傅山站在時代的至高點，以直入藝術本質，對古篆隸的重新發現與追求，把握了超越世俗的大巧大妍，為清代中期以後碑學揭開了新的審美理念。傅山對清初書法的發展有其積極意義，著實為一眾人矚目的美學先驅。

⁶⁸ 清·傅山，《霜紅龕集》，卷 20，頁 574-575。

⁶⁹ 清·傅山，《霜紅龕集》，卷 22，頁 619。

⁷⁰ 宋·釋惠洪著，《冷齋夜話》，《筆記小說大觀》二十二編第一冊（臺北市：新興書局景印本），卷五，頁 610。

⁷¹ 蒲陣元，《中國藝術實境論》，（北京市：北京大學出版社，1999），頁 195。

⁷² 陳振濂，《書法美學》（西安市：陝西人民美術出版社，1993），頁 215。

肆、清初醜拙書風的審美實踐

一、清初醜拙書風的審美理念

清代初期康熙、乾隆推崇董其昌、趙孟頫，延續了明代書法傳統，出現了一批取法帖學的書家。然另外也有一類書家對唐以前金石碑刻的熱愛、重視與搜訪，以及對出土的大批碑版、造像的剖隱發微；上溯篆隸古風乃至碑學觀念的萌芽，為碑學興起帶來了黎明前的曙光。黃惇以為清初書壇可分為三種力量的聚合；其一是晚明董其昌華亭派的延續，如八大山人(約 1626-約 1705)、擔當(1593-1673)、姜宸英(1628-1699)等，並成為主流；其二是晚明浪漫書風的餘波，如王鐸、傅山等人；其三是受晚明於南京活動的書家宋珏(1576-1632)的影響，如石濤(1642-1707)、程邃(1605-1693)、朱彝尊、鄭簠(1622-1693)等。⁷³筆者以為清代前期這三個發展脈絡的書家，好古尚碑，仍帶有文人「以復古為解放」的思維，⁷⁴因此有了清初帖學上對館閣體的反動，以及清初遺民書家對氣節崇尚的人文內涵。而其發展在以篆隸為主軸的內涵下，支離醜拙取代了流美婉約之風，傳統文人書法得到轉換，誠如陳宜均所言「一個文人與職業、素人書法等量齊觀的時代，一個各種書體融滙並呈的時代，一個美與醜、古與今共襄盛舉的時代」，⁷⁵在樣的時代氛圍中，書家對陽剛、恣肆乃至醜拙怪奇的表現，不再以傳統的審美框架品評，而有了更為豐富的審美範疇。

鄭板橋(1693-1765)《題程邃印拓冊》云：

本朝八分，以傅青主(山)為第一，鄭谷口(簠)次之，萬九沙(經)又次之，金壽門(農)、高西園(翔)又次之。然此論其后先，非論其工拙也。若論高下，則傅后為萬，萬之后為金，總不如穆倩(程邃)先生古外之古，鼎彝剝蝕千年也。⁷⁶

文中對程邃能直接師承漢碑給以極高的推崇。而錢泳(1759-1844)在總結清代隸書發展時說：「國初有鄭谷口，始學漢碑，再從朱竹垞(彝尊)輩討論之，而漢隸之學復興。」⁷⁷鄭簠專以漢隸為取法內容，不表現篆意，著重於漢碑的創作實踐。然隨著清初學術風氣轉變，金石文字考據之學的興盛，藝術審美有了不同的思維。李驥(1458-?)於《大滌子傳》曾記述石濤「得古人法帖縱觀之，於東坡醜字法有所悟，遂棄董不學，冥心屏慮，上溯魏晉至秦漢，與古為徒。」⁷⁸石濤

⁷³ 黃惇，〈康乾時期的揚州書壇、揚州八怪與徽商〉，載於《中國書法全集·金農鄭板橋》65，頁 34-35。

⁷⁴ 梁啟超，《清代學術概論》論清代學術發展的四個步程：「綜觀二百餘年之學術史，其影響及於全思想界者，一言蔽之，曰：『以復古為解放』。第一步：復宋之古，對於王學而得解放；第二步：復漢、唐之古，對於程、朱而得解放；第三步：復西漢之古，對於許、鄭而得解放；第四步：復先秦之古，對於一切傳注而得解放。夫既已復先秦之古，則非至對於孔、孟而得解放焉不止矣。」，臺北市：商務印書館，1985)，頁 13。

⁷⁵ 陳宜均，〈試論清初之前碑派於碑學書風中的歷史意義〉，載於蔡明讚、黃緯中編：《2003 年書法學術研討會論文集》(臺北市：蕙風堂筆墨有限公司出版，2003)，頁 219。

⁷⁶ 周積寅、王鳳珠，《鄭板橋年譜》(山東美術出版社，1991)，頁 436。

⁷⁷ 清·錢泳，〈履園叢話〉，載於馬宗霍，《書林藻鑑》(臺北市：臺灣商務印書館，1965)，頁 353。

⁷⁸ 清·李驥，《虬峰文集·大滌子傳》，《四庫禁燬書叢刊》集部 131(北京市：北京出版社)，卷 16，頁 630。

在師碑中不學董，以生動有致的結體與更加率意的草法滲入隸書，而成「碑行」；又如八大山人將篆書「錯落」於行書的趣味等。⁷⁹揚州書壇雖受鄭簠、程邃、王澐等篆隸書家之影響，然又與之有不同的審美呈現，較程鄭等人有了更多的金石味與古拙感。這些書家多具帖學根柢，而以擅長篆隸為主，書法或以借助傳統帖學揉合引入碑體；或以貶抑帖學的角度，突破傳統審美定義，以碑破帖，展顯活潑的生命力與創造力。本文謹以較能突顯獨特風格的揚州八怪為例，說明他們對篆隸書寫的新理解，在接續晚明不避醜拙，競逞獨特性格，於師碑的實踐中，更進一步以「破帖」來完成時代審美思維的發軔。⁸⁰

二、揚州八怪「以碑破帖」的審美實踐

清初在政治高壓統治與文字獄殘酷殺戮的恐懼心理壓抑下，書法漸流於拘謹端整的「館閣體」書風。徐珂(1869-1928)《清稗類鈔》中記載：「新進士殿試用大卷，朝考用白折。閱卷者偏重楷法，乃置文字于不問，一字之破體，一點之汙損，皆足以失翰林。」⁸¹這種對個性的抹殺與對創造力的束縛，使得書法發展漸乏生命力。

然在此文化思想禁錮下，反而助長了藝術上的逆反心理。在抗拒滿清異族統治的強烈意識中，晚明獨特的書風，在情感的宣洩下有了出口，承此醜拙審美思想以及受金石學追本溯源對篆隸古拙的探索與啟發，如明遺民八大山人以「放浪形骸之外，佯狂于筆墨之間」，將篆隸帶入行草而顯「篆籀氣」⁸²，石濤以「我自用我法」、「精雄老醜貴精神」，與傅山的「四寧四勿」以醜為美的審美思想相互呼應，而承此晚明遺風又能另闢蹊徑，旗幟鮮明的要屬「揚州八怪」。

清末汪鋆(1816-?)《揚州畫苑錄》書中有「揚州八怪」之說，書中云「怪以八名」，八當為實數，但書中所言僅李勉(1691-1755)、李鱣(1686-1762)等二人。而首先出現八怪之名的為凌霞(生卒年不詳)《天隱堂集》，文中有〈揚州八怪歌〉，其他尚有李玉棻(生卒年不詳)《甌鉢羅室書畫目過考》，葛嗣淞(1867-1935)《愛日吟書畫補錄》，黃賓虹(1865-1955)《古畫微》，以及陳師曾(1876-1923)的《中國繪畫史》。書中記載的八怪人名各有出入，李亞如以為揚州口語，形容某人精神異常叫「八折」，簡稱八，故揚州八怪為好事者有褒或貶之意，而「八」可能只是約數。⁸³統合上述文獻廣義的揚州八怪共有十五家：金農(1687-1763)、鄭燮、汪士慎(1686-1759)、高翔(1688-1753)、李方膺(1695-1755)、李鱣、黃慎(1687-1768)、羅聘(1733-1799)、高鳳翰(1683-1743)、閔貞(1730-?)、華岳(1682-1576)、楊法(1696-1750)、李勉、邊壽民(1684-1752)、陳撰(1678-1758)等。而在書法上造詣突出且風格獨特的有鄭板橋、金農、黃慎、高鳳翰、楊法、汪士慎、高翔等。

⁷⁹ 八大山人於其書〈八大山人楷書千字文〉(北京市：榮寶齋，1994)之後題：「壬申五月既望……為書傾之，壽春祠偕好生堂道士至，為作篆字數行，後半綴文，乃爾錯落也。」

⁸⁰ 朱天曙，〈論清代揚州八怪的師碑破帖風氣〉，《昆崙堂》總五期，(2003) <http://kltartgallery.d?38.51kweb.com/kanwu/Read News.asp? News ID : 222> (2017年2月27日檢索)

⁸¹ 清·徐珂，《清稗類鈔·考試類》開放文學 小說檢索 <http://open-lit.com/listbook.php?cid=21&gbid=322&start=>，2017年8月28日檢索。

⁸² 劉九庵，〈記八大山人書畫中的幾個問題〉，《藝苑掇英》，第19期(1983)，頁35-38。

⁸³ 參見李亞如，〈試論「揚州八怪」畫派的形成〉，《江蘇師範學報》第三期(1983)，頁105。

這些書家多不追求功名，厭棄科舉所重的帖學館閣體，而對不為時人所注意的篆隸碑學產生興趣。如鄭燮以畫入書，四體相參，其「六分半書」(圖 8)，如同傅山的「薑盧妙翰」予人亂石鋪街的醜拙之感。(圖 10)其題畫「石」中云：

米元章論石，曰瘦、曰縐、曰漏、曰透，可謂盡石之妙矣。東坡又曰：「石文而醜。」一醜字則石之千態萬狀，皆從此出。彼元章但知好之為好，而不知陋劣之中有至好也。東坡胸次，其造化之爐冶乎！燮畫此石，醜石也；醜而雄，醜而秀。⁸⁴

又如其〈贈金農〉詩云：「亂髮團成字，深山鑿出詩。不須論骨髓，誰能學其皮。」⁸⁵以及〈亂蘭亂竹亂石與汪希林〉詩云：「掀天揭地之文，震電驚雷之字，呵神罵鬼之談，無古無今之畫，原不在尋常眼孔中也。」⁸⁶美與醜是可以並存的，藝術要能真實的反映生活就不能避免美醜的產生，而醜也可以轉化為美。

金農從〈天發神讖碑〉、〈國山碑〉等以扁筆隸楷筆勢，銳意獨創，截取毫端做擘窠大字而成的「漆書」，他亦將宋代雕版字體、古隸、魏碑融入，另闢蹊徑，而顯樸拙之趣。如其〈魯中雜詩〉中云：「會稽內史負俗姿，書壇荒疏笑騁馳。恥向書家作奴婢，華山片石是吾師。」⁸⁷此可視其書學追求的審美觀照。金農在對二王正統的逆反中，將視野擴展到民間，以秦漢篆隸古拙之風，來豐富其創作內涵。如其著名的「漆書」(圖 9)、以篆寫隸，楷隸參雜，獨樹一格。在筆法上以碑體的粗獷，體勢的結緊與筆畫上善用飛白，橫重豎輕不強調波勢與燕尾，於平正中又突顯誇張。《江湜題跋》云：「先生(金農)書淳古方正，以漢分隸得來，溢而為行草，如老樹著花，姿媚橫出。」⁸⁸葛承雍以其書風上的「疏野」，不拘禮俗的超塵脫俗，以清新樸素的格調直抒胸臆，突出了他「性峭峭」的審美風格。⁸⁹施安昌則稱以其隸書打破漢碑字字平正的布局，採左低右高的斜勢，此一「破體」乃是清初石刻文字走向自由的書寫文字的機杼。⁹⁰

此外，黃慎的詩、書、畫皆稱精湛，其草書的上下勾連，粗曠慌率的筆調，不為古法所泥。而其結字的支離、散落、大小、欹正以及線條的輕重變化，醜拙中仍見豐富的姿態。(圖 11)高鳳翰師法鄭簠隸書，晚年右臂痺殘，以左手代之，經由刻苦鍛鍊，筆觸於生硬中仍展顯不避醜拙的倔強筆勢，書風更顯蒼勁恣肆；拙而不工，生澀古拙之感，更顯奇趣，完成其個性化的自我探索。(圖 12)楊法草篆極具特色，金農稱其「善奇篆，有佚篆之遺」。⁹¹楊法將篆籀繆諸體雜陳，用筆恣肆不計工拙，其近於繆篆的風格，以磅礴的氣勢，展顯強烈的追求個性之解放，筆

⁸⁴ 清·鄭燮，《鄭板橋集》(北京市：杯經師範大學出版社，1993)，頁 386-387。

⁸⁵ 同上註，頁 70。

⁸⁶ 同上註，頁 402-403。

⁸⁷ 金農，〈魯中雜詩八首之三〉，見黃惇輯，〈金農書論選註〉，《中國書法全集 65 金農鄭燮》，頁 352。

⁸⁸ 清·馬宗霍輯，《書林藻鑑》(臺北市：商務印書館，1965)卷十二，頁 12。

⁸⁹ 葛承雍，《書法與文化十講》(北京市：文物出版社，2007)，頁 237-239。

⁹⁰ 施安昌，《善本碑帖論集》(北京市：紫荊城出版社，2001)，頁 294。

⁹¹ 清·金農，〈冬心先生三體詩〉，卞孝萱、陳傳席主編，《揚州八怪詩文集·金農詩文集》(南京市：江蘇美術出版社，1987)，頁 222。

調曲直相參，甚是奇詭怪異。(圖 13、圖 14)汪士慎晚年雙目俱瞽，於勤苦鍛鍊後仍能揮寫狂草大字，寫出有個性的巨隸與狂草，個人風格鮮明。(圖 15)而高翔的隸書，打破漢隸扁平的結字，以「縱勢」表現隸意，晚年以左手書，有金石碑版奇峭之古意。(圖 16)

揚州八怪諸家在審美趣味上的追求，有著共同的「反傳統」的特質，他們彼此間相互汲取創作養分，在性格上多能以倔強不妥協的生活態度，以真誠市民的「俗」來對抗文人虛偽的「雅」；以詩書畫的結合，傳達出對現實生活的觀察，擴大了自我的感染力與表現力，使得他們具有超俗的精神。「以碑破帖」的異端特質，更使揚州八怪成為清代初期最具創造性與前衛性的一特殊群體。

金智學指出在傅山所提出的「四寧四勿」以醜為美的審美思想，數十年後揚州八怪異軍突起，在理論上彷彿是對傅山審美理論的回響，在實踐中以醜、怪、支離、直率擴大了藝術美的表現疆域。⁹²

揚州八怪承續晚明不避醜拙復古解放的審美觀點，別開臨池之路，從鼎彝碑碣中汲取養分，勇於突破帖學侷限，一方面在篆隸上積極探索，洋溢活潑的創造力，另一方面以隸法入行草而生「金石氣」，「以碑破帖」成為他們的審美實踐，這些皆為清初書壇注入豐沛的碑學養分，也促進了書畫商品的繁榮。揚州八怪藝術上的特殊成就，使得揚州文化地域吸引了不少學者寓居，這些學者日後更成為「乾嘉學派」的中堅份子。而之後的「伊秉綏(1754-1815)·鄧石如(1743-1805)·包世臣(1775-1855)·吳讓之(1799-1870)等先後在揚州樹幟坵壇，使揚州成為碑派之星宿海。」⁹³

伍、結論

晚明特殊的時代審美與其文化藝術的多元景象，有著密切的關連，從尚奇的時代社會風尚與陽明心學的崛起，而到追求個性解放與內心的自覺，使得書史發展，洋溢著活潑的生命力。明末清初隨著政治思想上的禁錮，反而導致文化藝術上的逆反心理，當清初金石考據之學及訪碑活動興起，書法在企欲掙脫帖學束縛而另覓新法時，晚明書風求奇求怪的「異端」審美思維，以及傅山以「四寧四勿」的美學論述，振襲發聵之舉，提供了清初書法審美的新視野，並為碑學之萌芽吹響了號角。

清初承晚明餘風，在審美意識的求索中，「以碑破帖」不拘醜拙雅俗，以張揚素樸個性的自由精神，逐漸成為日後碑學書風審美之底蘊。此一時期揚州在藝術高度集中與文化的相互濡染，成為最具特色的地域文化圈，揚州八怪即為此一地域文化的重要代表。後人雖有對揚州八怪書風變革之批評，如楊守敬《書學邇言·評書》言：「若鄭板橋之行楷，金壽門之分隸，皆不受前人束縛，自闢蹊徑。然以師法後學，則魔道也。」⁹⁴康有為亦稱「冬心、板橋，參用隸筆，然失則怪，此欲變而不知變者。」⁹⁵然揚州八怪以主觀審美情感的抒發，以及來自對生活的熱愛，

⁹² 金智學，《中國書法美學》(南京市：江蘇文藝出版社，1994)，頁 1023。

⁹³ 黃惇，〈康乾時期的揚州書壇、揚州八怪與徽商〉，頁 37。

⁹⁴ 清·楊守敬，《書學邇言·評書》，崔爾平點校，《歷代書法論文選續編》(上海市：上海書畫出版社，1993)，頁 741。

⁹⁵ 清·康有為，《廣藝舟雙楫·尊碑第二》，《歷代書法論文選》，頁 755。

能從作品中予人感受到強烈的社會性與時代性；在繼承傳統上，又能突破傳統美學規範，以不避醜拙個性鮮明的獨特風格，與傳山書論精神緊密契合，形成帖學所不具有的時代震撼力，在書史發展上，接續了晚明不避醜拙的書風審美意識，對書史發展，別具意義。

致謝辭

本文曾於明道大學「2017 清代書法與碑學研討會」上發表，並得大陸學者薛春龍教授評論指正，經多次修改後投稿本刊，特予致謝。

參考文獻

一、古代典籍

- 周·老子，《道德經》，中國哲學書電子化計劃 <http://ctext.org/dao-de-jing/zh>，2017 年 8 月 26 日檢索。
- 宋·陳師道，《后山詩話》，《四庫全書》第 1478 冊(上海市：上海古籍出版社)。
- 宋·釋惠洪著，《冷齋夜話》，《筆記小說大觀》二十二編第一冊(臺北市：新興書局景印本)。
- 明·王艮，《王心齋全集》。卷 2，《語錄》上，中國哲學書電子化計劃 <http://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=385098>，2017 年 8 月 22 日檢索。
- 明·王陽明，《王陽明全集》(上海市：上海古籍出版社，1992)。
- 明·王陽明，《王陽明傳習錄及大學問》(臺北市：黎明文化事業公司，1986)。
- 明·李贄，《焚書·續焚書》(北京市：中華書局，1975)。
- 明·徐渭，《徐文長全集》(上海市：中央書店，1935)。
- 明·袁中道，〈吏部驗封司郎中中郎先生行狀〉，《珂雪齋集》(上海市：上海古籍出版社，1936)。
- 明·袁宏道，《袁中郎全集》(臺北市：偉文圖書出版社，1976)。
- 明·袁宏道，《袁宏道集箋校》(上海市：上海古籍出版社，1981)。
- 明·湯顯祖，《湯顯祖集全編》(上海市：上海古籍出版社，2016)。
- 明·湯顯祖，《玉茗堂尺牘》(上海市：上海遠東出版社，1996)。
- 明·趙崡，《石墨鐫華》《石刻史料新編》25 冊(臺北市：新文豐出版社，1982)。
- 清·八大山人，《八大山人楷書千字文》(北京市：榮寶齋，1994)。
- 清·王鐸，《擬山園選集》《四庫禁燬書叢刊·集部》，第 88 冊(明崇禎刻本)。
- 清·朱彝尊，《曝書亭集》，《四庫全書》，卷 35，頁 3。國學大師 http://skqs.guoxuedashi.com/wen_2732j/58972.html，2017 年 8 月 26 日檢索。
- 清·李遇孫，《金石學錄》(臺北市：臺灣商務印書館，1985)。
- 清·李麟，《虬峰文集》，《四庫禁燬書叢刊》集部 131(北京市：北京出版社)。
- 清·徐珂，《清稗類鈔·考試類》開放文學 小說檢索 <http://open-lit.com/listbook.php?cid=21&gbid=322&start=>，2017 年 8 月 28 日檢索。

清•倪元璐，《鴻寶應本》(臺北市：臺灣學生書局，1970)。

清•馬宗霍，《書林藻鑑》(臺北市：臺灣商務印書館，1965)。

清•梁巘，《承晉齋積聞錄》(上海市：上海書畫出版社，1984)。

清•曹溶，《靜惕堂詩集》。中國哲學書電子化計劃 <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=434664>，2019年9月21日檢索。

清•傅山，《騫廬妙翰》(局部)，採自何創時書法藝術基金會網站 <http://www.hosfoundation.com/collection/collection.php?IKEY=118>，2017年8月28日檢索。清•傅山，傅山：《傅山全書》(太原市：山西人民出版社，1991)。

清•傅山，《霜紅龕集》(景印清宣統三年山陽丁寶銓刊本(太原市：山西人民美術出版社，1985)。

清•黃宗羲，〈龍南會語〉，《明儒學案》<http://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=479816>，2017年8月22日檢索。

清•萬斯同，《明史•天文志第一》中國哲學書電子化計劃 <http://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=656119>，2017年8月26日檢索。

清•鄭板橋，《行書四言聯》揚州博物館藏 資料來源 <https://www.toptrendstyle.com/index/index/article/id/16497.html>，2019年9月24日檢索。

清•鄭燮，《鄭板橋集》(北京市：北京師範大學出版社，1993)。

清•閻若璩，《潛邱劄記》《景印文淵閣四庫全書》子部一六五(臺北市：台灣商務印書館)。

清•顧炎武，《顧亭林詩文集》(北京市：中華書局，1982)。

清•顧復，《平生壯觀》上冊(臺北市：漢華出版社，1971)。

二、現代典籍

上海書畫出版社(選編)，《歷代書法論文選》(上海市：上海書畫出版社，1996)。

上海博物館編，《中國書跡大觀》柒，(北京市：文物出版社，1989)。

中國歷代藝術編輯委員會編，《中國歷代藝術》(臺北市：臺灣大英百科，1995)。

卞孝萱、陳傳席主編：《揚州八怪詩文集》(南京市：江蘇美術出版社，1987)。

朱劍心，《金石學》(北京市：文物出版社，1981)

朱天曙，〈論清代揚州八怪的師碑破帖風氣〉，《昆侖堂》總第五期(2003)

http://kltartgallery.d238.51kweb.com/kanwu/Read_News.asp?NewsID:222，2017年2月27日檢索。

朱光潛，《西方美學史》(臺北市：漢京文化事業有限公司，1982)。

白謙慎，〈清初金石學的復興對八大山人晚年書風的影響〉，《故宮學術季刊》12卷第3期(1995)。

白謙慎，〈關於明末清初書法史的一些思考——以傅山為例〉，《書法研究》第2期(1998)。

白謙慎，《傅山的世界》(臺北市：石頭出版股份有限公司，2005)。

李彤，〈陽明心學與晚明書學〉，《中國書法史學國際學術研討會論文集》(杭州市：西泠印社出版社，2000)。

李亞如，〈試論「揚州八怪」畫派的形成〉，《江蘇師範學報》第三期(1983)。

- 沈新林,《李漁評傳》(南京市:南京師範大學出版社,1998)。
- 杜三鑫(編),《明末清初書法展》(臺北市:何創時書法藝術基金會,1998)。
- 林伯壽(編),《蘭千山館書畫》(東京市:二玄社,1978)。
- 金智學,《中國書法美學》(南京市:江蘇文藝出版社,1994)。
- 青山杉雨(編),《明清書道圖說》(東京市:二玄社,1994)。
- 周俊杰,《書法復興的尋繹》(鄭州市:河南美術出版社,2004)。
- 周積寅(編著),《鄭板橋書法集》(上海市:江蘇美術出版社,1985)。
- 周積寅、王鳳珠,《鄭板橋年譜》(山東美術出版社,1991)。
- 施安昌,《善本碑帖論集》(北京市:紫荊城出版社,2001)。
- 徐復觀,《中國藝術精神》(臺北市:臺灣學生書局,1979)。
- 夏超雄,〈宋代金石學的主要貢獻及其興起的原因〉,《北京大學學報》,1期(1982)。
- 梁啟超,《清代學術概論》(臺北市:商務印書館,1985)。
- 陸九和,《中國金石學》(臺北市:明文書局,1981)。
- 郭慶藩輯,〈莊子集釋〉(臺北市:華正書局,1997)。
- 陳宜均,〈試論清初之前碑派於碑學書風中的歷史意義〉,載於蔡明讚、黃緯中編:《2003 年書法學術研討會論文集》(臺北市:蕙風堂筆墨有限公司出版,2003)。
- 陳振濂,《書法美學》(西安市:陝西人民美術出版社,1993)。
- 黃惇、周積寅(主編):《中國書法全集•鄭燮金農》,65集(北京市:榮寶齋,1997)。
- 張清治,《清代金石家之書法史》(碩士論文,文化大學藝術研究所,1966)。
- 雲告,《從老子到王國維——美的神遊》(長沙市:湖南出版社,1991)。
- 廖新田,《清代碑學書法研究》(碩士論文,國立臺灣師範大學美術研究所,1992)。
- 葛承雍,《書法與文化十講》(北京市:文物出版社,2007)。
- 劉九庵,〈記八大山人書畫中的幾個問題〉,《藝苑掇英》,19期(1983)。
- 劉正成、劉恆(主編),《中國書法全集•張瑞圖》55,(北京市:榮寶齋,1992)。
- 劉正成、劉恆(主編),《中國書法全集•倪元璐》57,(北京市:榮寶齋,1999)。
- 劉正成、高文龍(主編),《中國書法全集•王鐸》62(北京市:榮寶齋,1993)。
- 劉正成、黃惇、周積寅(主編),《中國書法全集•金農鄭燮》65(北京市:榮寶齋,1997)。
- 劉東,《西方的醜學、感性的多元取向》(北京市:北京大學出版社,2007)。
- 蒲陣元,《中國藝術實境論》(北京市:北京大學出版社,1999)。
- 謝國楨,《明末清初的學風》(北京市:人民出版社,1982)。

圖版附錄



圖1 王鐸《雜州香山作》，採自青山杉雨作，《明清書道圖說》(東京市：二玄社，1994)，頁107。



任其墨瀋恣肆



不避漲墨

圖2 王鐸《雜州香山作》漲墨字例。



圖3 倪元璐《杜牧詩軸》，採自劉正成、劉恆(主編)，《中國書法全集·倪元璐》57，(北京市：榮寶齋，1999)，頁44。

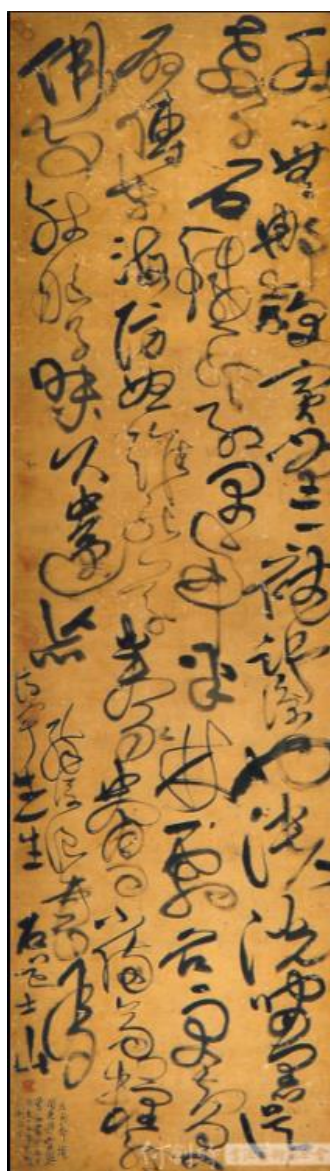
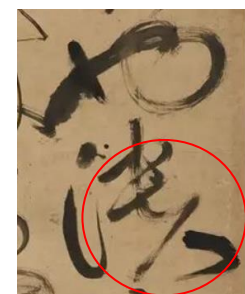
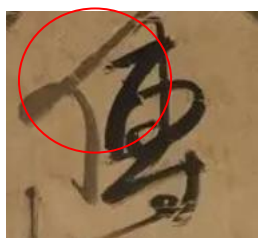
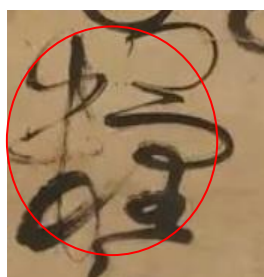


圖4 傅山《狂草七律中堂》，採自杜三鑫編，《明末清初書法展》（臺北市：何創時書法藝術基金會），圖41，頁92。



一字之中停筆再沾濃墨，不拘正統。



一字之中即有濃淡墨色變化而顯奇氣。

圖5 傅山《狂草七律中堂》字例

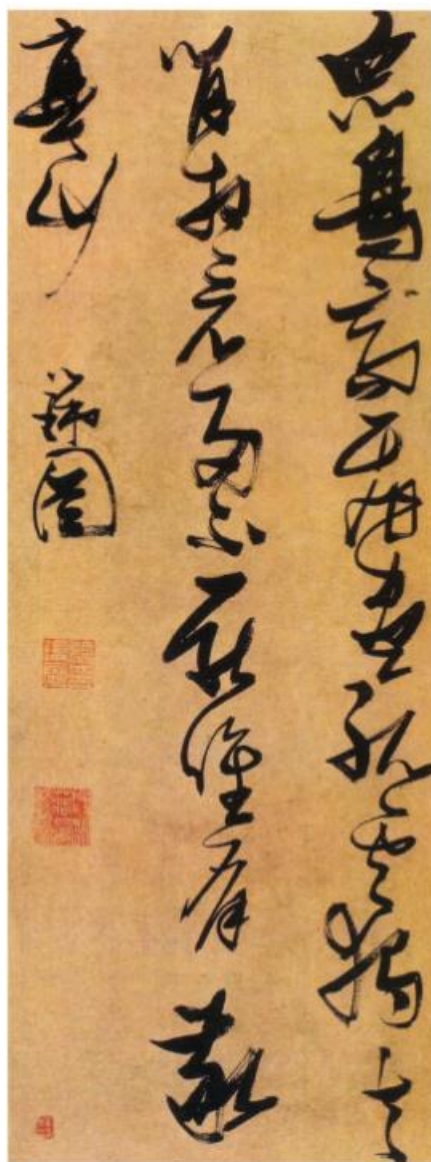


圖6 張瑞圖《李白獨坐靜亭山詩》，採自劉正成、劉恆(主編)，《中國書法全集·張瑞圖》55，(北京市：榮寶齋，1992)，頁140。

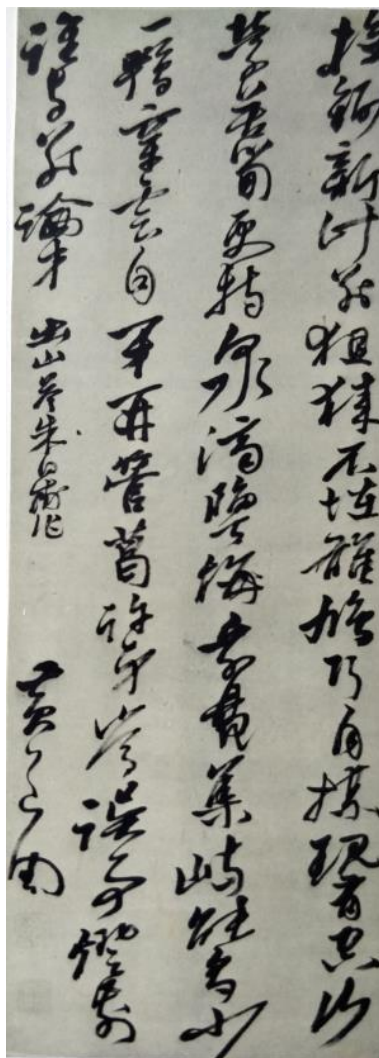


圖 7 黃道周《草書軸》，採自林伯壽(編)·《蘭千山館書畫》(東京市：二玄社，1978)，頁 127。

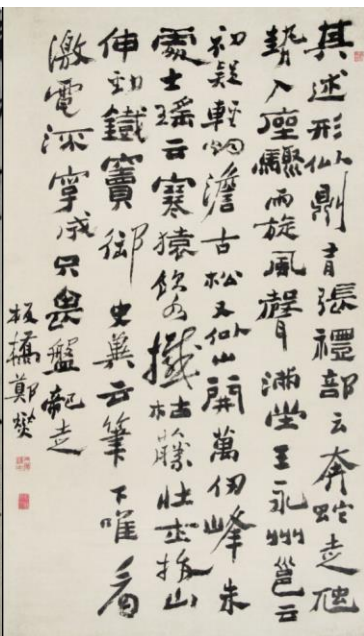


圖 8 鄭板橋《節錄懷素自敘軸》(局部)，採自周積寅(編著)·《鄭板橋書法集》(上海市：江蘇美術出版社，1985)，圖 23。

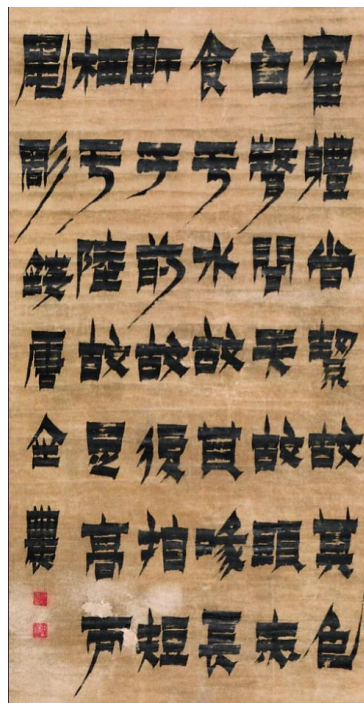


圖 9 金農《相鶴經漆書》，採自劉正成、黃惇、周積寅(主編)·《中國書法全集·金農鄭板橋》65，(北京市：榮寶齋，1997)，頁 140。

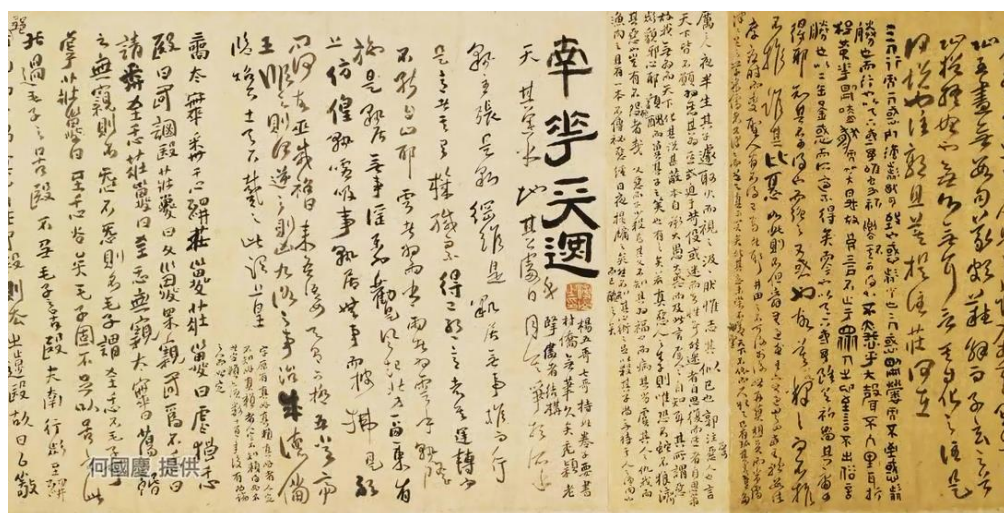


圖 10 傅山《齋廬妙翰》(局部)，採自何創時書法藝術基金會網站

<http://www.hosfoundation.com/collection/collection.php?IKEY=118>，2017 年 8 月 28 日檢索。

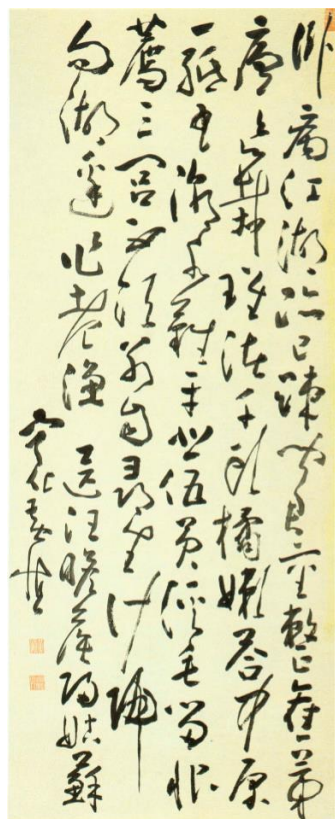


圖 11 黃慎《送汪瞻侯歸姑蘇詩》，採自《中國歷代藝術編輯委員會編，《中國歷代藝術》(台北市：臺灣大英百科，1995)，頁 217。

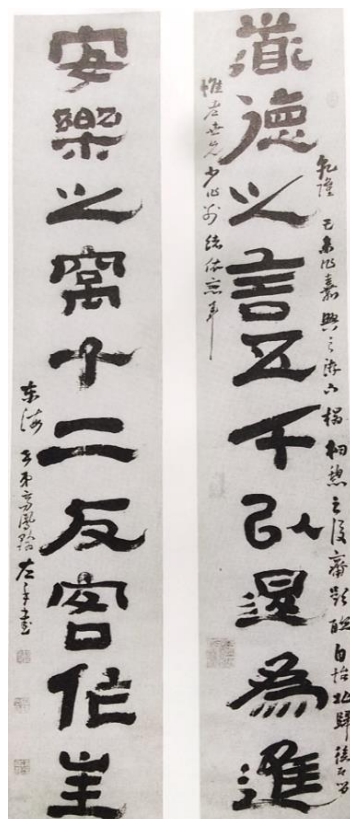


圖 12 高鳳翰《道德安樂隸書十言聯》，採自劉正成主編，《中國書法全集·金農鄭板橋》65，(北京市：榮寶齋，1997)，頁 241。



圖 15 汪士慎《隸書詩軸》。採自上海博物館編，《中國書跡大觀》柒，（北京市：文物出版社，1989），頁 108。

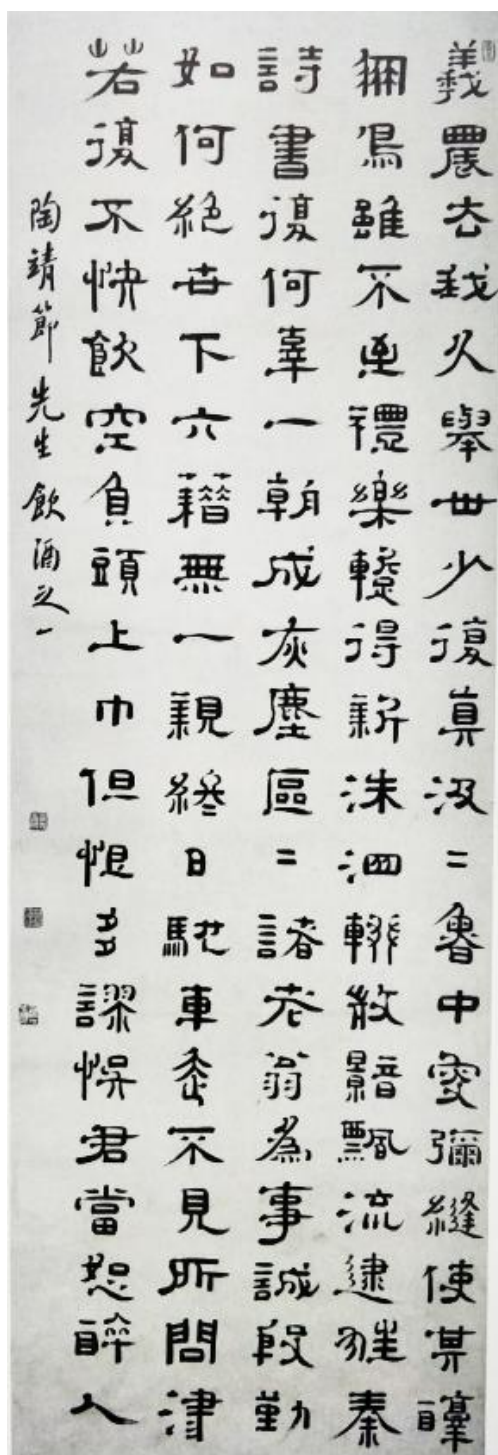


圖 16 高翔《隸書詩軸》。採自上海博物館編，《中國書跡大觀》柒，（北京市：文物出版社，1989），頁 113。

